Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía ISSN 1850-3578

Dramaturgia y narratividad en el cine. Tassara acerca del "cine moderno"

Alberto J. L. Carrillo Canán[1]

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)

Resumen

Recientemente se publicó el texto *Figuras del desplazamiento en el cine*,[2] de Mabel Tassara, de la Universidad de Buenos Aires, texto que celebramos porque nos dio la oportunidad de reconsiderar de manera circunstanciada problemas centrales de la teoría de la narratividad cinematográfica. De hecho, en el centro de nuestra consideración crítica del trabajo de Tassara está el concepto mismo de narratividad cinematográfica en relación con el cual y motivados por Tassara, llegamos a la contraposición de dos figuras tutelares de la teoría cinematográfica, a saber, el fundador de la narratología cinematográfica, Christian Metz, por un lado y, por otro, al gran teórico del realismo cinematográfico André Bazin. Y es en el marco de tal contraposición que para la discusión del concepto de narrativa resultará central el concepto de drama. Es en relación con este que quedan definidas posibilidades fundamentales de la forma narrativa en el medio cinematográfico. En el recorrido se evalúa críticamente la productividad de los conceptos retóricos de elipsis y de metonimia para la comprensión de la forma narrativa del "cine moderno".

Abstract

On the basis of Mabel Tassara's interesting essay *Figures of Displacement in Cinema* in the following text I discuss the very concept of cinematographic narrativity. Starting

[1] Doctor en Filosofía de la Universidad Libre de Berlín. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel III. Ha publicado diversos artículos en revistas con arbitraje nacional e internacional. Es Profesor – Investigador de tiempo completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México) desde el año 1998. Responsable del Cuerpo Académico La Estética y los Medios de la BUAP.

[2] En el volumen *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2011), coordinado por Lauro Zavala Presidente de SEPANCINE, Seminario permanente de análisis cinematográfico, que es la primera y más importante asociación académica mexicana de estudios sobre cine. Para la ficha bibliográfica véase la lista bibliográfica al final de este texto.

from what Tassara calls “modern cinema” she follows the lead of the founder of narratology Christian Metz in order to postulate the idea of a specific dramaturgy adequate to “modern cinema.” In discussing such an idea of dramaturgy I contrapose the great theoretician of cinematographic realism André Bazin to Christian Metz. I show how Bazin concept of “then-narrative” renders a better approach to “modern cinema” than the idea of a “new dramaturgy” advanced by both Metz and Tassara. In the end, the concept of drama has decisive implications for the concept of cinematographic narrativity; it is related to the concept of drama that it makes or does not make sense to speak of a new form of narrative proper to “modern cinema.” In discussing the former I critically probe the application of the concepts of ellipsis and metonymy for the understanding of narrative form in “modern cinema.”

Key words: Cinema, narrativity, dramaturgy, ellipsis, metonymy.

§1. Antecedentes

Para los enterados, el título del trabajo de la colega Tassara, *Figuras del desplazamiento en el cine*, remite inmediatamente a la discusión de corte tanto psicoanalítico como retórico realizada por el gran teórico cinematográfico Christian Metz en su conocido texto *Le signifiant imaginaire / Psychanalyse et cinéma* (1977). De hecho, Tassara retoma dos aspectos capitales de la teorización de Metz en la obra recién señalada. Uno de estos aspectos es el examen que, con inspiración lacaniana, nos ofrece Metz acerca de la teoría psicoanalítica de la “energía psíquica” como “desplazamiento” de un concepto o imagen a otro. El otro aspecto es la tradición retórica que examina la bien conocida figura constituida por la metonimia y que, en la reelaboración del famoso lingüista Roman Jakobson, lleva a concebir la metonimia como una figura que opera sobre el eje sintagmático del discurso. Lo recién dicho, es una muy apretada síntesis de los elementos teóricos que se encuentran en el libro de Metz y que sirven como marco para el trabajo de Tassara, por ello resulta útil desglosarlos, lo que nos arroja cuatro elementos teóricos.

1. Elemento. La teoría freudiana del paso de una representación a otra como “desplazamiento” de la energía psíquica.

2. Elemento. La versión lacaniana de la teoría de Freud recién mencionada, versión que considera el "desplazamiento" como la operación lingüística básica y, al mismo tiempo, la identifica con la metonimia.

3. Elemento. La tradición retórica, que es en la que se ubica la teorización sobre la figura de la metonimia.

4. Elemento. La asimilación realizada por Jakobson de la tradición retórica mediante la reducción de todas las figuras retóricas a las dos suprafiguras constituidas por la metonimia y la metáfora, asimilación en la que la metonimia queda concebida como una operación creadora de significado sobre el eje sintagmático del discurso.[3]

Como lo indica el título del trabajo de la colega Tassara, *Figuras del desplazamiento en el cine*, la teoría del "desplazamiento" será central en él, sin embargo, antes de continuar, cabe señalar que con toda independencia tanto de la noción freudiana de "desplazamiento" como de su reelaboración lacaniana que entiende al desplazamiento como metonimia y a esta como la operación lingüística fundamental, la parte estructuralista y narratológica del libro mencionado de Metz depende por completo de la propuesta de Jakobson consistente en considerar la metonimia como una operación significante sobre el eje sintagmático del discurso. Para entender esto solamente hay que recordar que la totalidad de la teoría narratológica del cine de Metz depende de considerar al cine como un arte solamente en tanto que con el uso del montaje las secuencias cinematográficas pueden ser consideradas de manera análoga a las combinaciones sintagmáticas propias del discurso literario. Según la teoría formalista del cine instaurada por Metz, el cine es arte y no mera cinematografía – *registro* de un evento sobre la cinta fílmica – apenas cuando recurre al montaje ya que con ello genera una diferencia entre el tiempo de la "historia" y el tiempo del "discurso", exactamente de la misma manera que ocurre en la literatura. Por ello, ya en su primera obra clave*, Essai sur la signification au cinéma*, vol. 1 (1968) – en realidad una recopilación de ensayos –, Metz nos ofrece un examen de los tipos de montaje organizados en un famosa tabla conocida como la "gran sintagmática" del cine. Es realmente con ello que Metz instaura la teoría narratológica del cine, ya que con dicha tabla Metz fundamenta teóricamente la noción del cine como narrativa, es decir, como medio que cuenta historias, al igual que la novela y,

[3] Para todo esto consúltese el volumen señalado de Metz.

además, como medio que debe ser estudiado a partir de los modelos tomados de la teoría de la narrativa, de la teoría literaria.

Por supuesto, lo anterior se da por sentado en el trabajo de la colega Tassara e, insistimos, en la instauración de la narratología como ciencia para el estudio del cine, no tienen nada que ver ni la tradición retórica, ni su reformulación jakobsoniana, ni, tampoco, la tradición freudiano lacaniana referente al "desplazamiento". La teoría narratológica original de Metz es, pues, de origen puramente formalista, es previa a los cuatro elementos reseñados arriba y esto quiere decir que la teoría narratológica básica se da sin traza de elementos ni de la tradición retórica, ni de su reformulación estructuralista realizada por Jakobson, ni tampoco de la teoría psicoanalítica. Estos elementos aparecen apenas en lo que podemos considerar un segundo Metz, el Metz de la señalada obra *Le signifiant imaginaire / Psychanalyse et cinéma*. Así, podemos decir que independientemente de los cuatro elementos teóricos señalados arriba, el elemento básico de la teoría narratológica del cine y, por tanto, también el fundamento de Tassara, es la teoría narratológica original avanzada por el primer Metz – el de *Essai sur la signification au cinéma* –.

§2. El "cine moderno", lo "figural" y el desplazamiento

Ahora bien, en su texto Tasara presupone al Metz de la instauración narratológica pero parte directamente del segundo Metz, del que podemos llamar psicoanalítico estructuralista, es decir, el que incluye la teoría de freudiana en su versión lacaniana así como la apropiación estructuralista que Jakobson hace de la tradición retórica. Justamente ello explica el otro elemento del título del trabajo de Tassara: no meramente el "desplazamiento" (Freud / Lacan) sino el desplazamiento entendido como una variedad de "figuras" retóricas (tradición retórica / Jakobson). Empezando su trabajo Tassara nos dice que este "(…) se integra en una serie de estudios sobre la operación figural en el cine." (RC 23)[4] Y poco más abajo lamenta el que "después de los brillantes aportes de Christian Metz" (RC 25) el estudio de las figuras retóricas en el cine haya permanecido prácticamente en el olvido y cada vez esté menos presente (cfr. RC 25).

[4] La lista bibliográfica y de abreviaturas aparece al final de este texto.

Tassara está convencida de que las figuras son un mecanismo que permite "refinadas operaciones de significación" (RC 25) cuya importancia estaría en que van más allá de una creatividad cinematográfica constreñida a la "formidable capacidad mimética" (RC 25) del cine. En otras palabras, las figuras liberarían al cine de los "condicionamientos de la iconicidad y la indicialidad sígnicas" (RC 25), es decir, lo harían algo más que mero registro fotográfico o representación visual de algo para generar otro tipo de sentido.[5] Poco después Tassara señala que en el texto que examinamos su interés se concentra en "(…) las figuras que encuentran su origen en una operación de *contigüidad*, o dicho de otro modo, en figuras donde se genera un *desplazamiento* del sentido sobre el eje del *sintagma*." (RC 26)[6] Aquí aparece por primera vez en el trabajo de Tassara de manera significativa la expresión "desplazamiento". En el mismo párrafo Tassara señala que sus "(…) observaciones estarán referidas, privilegiadamente a un tipo de narrativa ligada al '*cine moderno*', donde (…)" (RC 26), afirma, "(…) tiene lugar una singular dominancia de lo metonímico en el campo de lo figural." (RC 26).[7] En este contexto resulta importante señalar que poco antes Tassara había distinguido en el cine la "narrativa clásica", el "cine poesía" y, justamente, el "cine moderno". La diferencia importante será aquí, precisamente, la que existiría entre el cine clásico, a saber, el de la "narrativa clásica", y el "cine moderno", el cual, deberíamos suponer, se distinguiría por una "narrativa moderna" – aunque Tassara no emplee esta expresión –.[8]

---

[5] Esto concuerda en principio con la teoría de Metz, para quien lo que una imagen fílmica *representa* es su referente, su significado "literal" y lo llama la "denotación" de la imagen; dicha denotación se basaría pues en una "analogía perceptiva". Por otro lado, a aquella significación que va más allá de dicha denotación, o significado "literal", y que, por tanto está más allá de la percepción y que se sobrepone a ella, Metz la llama "connotación". La connotación fílmica, a diferencia de la "denotación fílmica", es pues, para Metz, todo aquel significado de la imagen que no corresponde de manera directa a su base perceptiva (cfr. EC 218-22) o a aquello que Tassara llama la capacidad mimética del cine, todo aquello que está más allá del contenido mismo de la imagen.

[6] Las cursivas en interior de una cita son nuestras a menos que se indique que son del autor citado.

[7] Todo parece indicar que Tassara toma la expresión "cine moderno" del artículo de Metz titulado *El cine moderno y la narratividad* (EC 185-222), artículo al que ella misma refiere, aunque sin hacer mayor precisión al uso de la expresión "cine moderno", lo cual puede ser un tanto problemático ya que el propio Metz empieza su artículo señalando que "[u]na ambigüedad profunda y constante pesa sobre la definición del cine 'moderno'." (EC 185).

[8] Debe notarse que la definición que da Tassara – ver arriba – de la figura "cinematográfica" como procedimiento que genera un sentido más allá de lo icónico o indéxico, es decir, como operación que genera un significado que *no* es parte del contenido representativo de las imágenes, coincide en lo fundamental con la definición típica del montaje como mecanismo para generar, por yuxtaposición de imágenes, un sentido que no está contenido en ninguna de ellas. Así, según el texto de Tassara, parecería que ella tendría que declarar expresamente que el montaje, todo montaje, es básicamente

Como veremos, Tassara empleará el concepto de "desplazamiento" respecto del "cine moderno" oponiéndolo al cine de la "narrativa clásica". Es, justamente, respecto del "cine moderno" que ella discutirá la metonimia como "desplazamiento", por ello antes de continuar con el texto de Tassara resulta conveniente ver cómo es que el Metz con inspiración jakobsoniana aplica la figura de la metonimia al "sintagma fílmico" que corresponde a lo que Tassara – siguiendo a David Bordwell (cfr. RC 34) – llama "narrativa clásica". En otras palabras, ahora veremos cómo, según Metz, operaría la metonimia en el sintagma de la "narrativa clásica" al margen de la noción psicoanalítica de "desplazamiento".

§3. Metz acerca del montaje como "operación metonímica" o la metonimia antes del "desplazamiento"

Metz considera que los planos cinematográficos en secuencia pueden funcionar como significantes que generan significado de acuerdo con el bien conocido modelo de las figuras retóricas que en la tradición jakobsoniana fueron reducidas a las dos suprafiguras de la metáfora y la metonimia. Respecto de la metonimia Metz nos remite, entre otros, a su famoso ejemplo de la película *M*, de Fritz Lang. En esta película hay una secuencia en la que en un plano se nos muestra una niña que porta un globo, en un plano posterior se nos muestra un afiche en el que se ofrece una recompensa por un secuestrador y asesino de niños, afiche sobre el cual se proyecta una sombra torva y siniestra, sombra que, uno adivina, es nada menos que la del asesino y, finalmente, en otro plano se muestra al que supuestamente es el mismo globo que portaba la niña, ahora atorado en los cables del tendido eléctrico de la calle. Obviamente el proceso de comprensión del espectador es tal que espontáneamente y

---

una metonimia: es una operación que genera sentido "sobre" el "eje sintagmático", es decir, por la combinación o yuxtaposición de imágenes. (La única diferencia sería, entonces, si esa operación es concebida como "desplazamiento" o no. El texto de Tassara nos llevaría a decir que la "narrativa clásica" sería una metonimia sin ser "desplazamiento", mientras que la narrativa del "cine moderno" vendría a ser una metonimia con "desplazamiento". Lo que esto último significa quedará claro en la discusión que hacemos en este texto.) Sin embargo, recordando el atinado señalamiento de Metz (cfr. PC 183) en el sentido de que la contigüidad de significantes sobre el eje sintagmático – en este caso la contigüidad de dos planos cinematográficos – no implica la contigüidad real de los significados – los referentes –, tenemos que el montaje es un fenómeno más amplio que la figura metonímica. En otras palabras, la metonimia fílmica es simplemente un subconjunto del montaje, lo cual resulta totalmente lógico. La edición fílmica es, en palabras de Metz, una "operación (…) totalmente sintagmática y no metonímica" (PC 183), aunque en algunos casos también sea esto último. Acerca de esta problemática véase la discusión correspondiente en las conclusiones a este texto.

sin ninguna ambigüedad asocia a la niña del primer plano con el globo del tercer plano, este la substituye y, en el contexto de la secuencia completa, el espectador conjetura que si el globo de la niña está en los cables es porque la niña resultó víctima del asesino de niños.[9] Obviamente el globo substituye la presentación del cadáver de la niña o, por lo menos, de la niña raptada y secuestrada en algún lugar. A pesar de que aquí estamos confrontados no con expresiones lingüísticas sino con imágenes, Metz interpreta esta comprensión espontánea del espectador como una compresión de acuerdo al patrón metonímico propio del lenguaje: el globo es un elemento "contiguo" a la niña por lo que la representa por substitución, tal como, según un famoso ejemplo, uno puede dirigirse a alguien que usa una cachucha exclamando "¡ey!, ¡tú, cachucha!". En la secuencia del montaje fílmico el globo substituye a la niña de manera análoga a como en la expresión referida la cachucha substituye a su portador.

Ahora bien, la aplicación recién vista del concepto de metonimia al "sintagma fílmico" – al montaje – no requiere en ningún momento de la teoría psicoanalítica del "desplazamiento", sin embargo, resulta conveniente referirse ahora a esta teoría para entender el marco en el que se ubica la consideración de la metonimia que nos ofrece Tassara.

§4. El concepto psicoanalítico de "desplazamiento": del nivel prelingüístico al lingüístico

La noción psicoanalítica de "desplazamiento" es parte de la teoría freudiana de los procesos mentales como descargas de energía psíquica en el paso de una idea o de una representación a otra. La teoría consiste en que de manera *inconsciente* – en lo que la teoría psicoanalítica llama "procesos primarios" – uno asocia una idea con otra, "desplazando" la primera representación por otra que la substituye. Ahora bien, nótese que aquí hablamos de desplazamiento y no de substitución – aunque el resultado sea el mismo – porque el desplazamiento es, en general, un proceso espontáneo, un suceso, podríamos decir, mientras que la substitución es una actividad consciente. Lo relevante aquí es, en efecto, que de manera inconsciente una representación substituye a otra, y esto ocurre no de una manera lógica sino de

[9] Tal conjetura sobrepasa el contenido mimético (Tassara) de la imagen, es decir, la analogía perceptiva (Metz) generada por ella, llevando al espectador del nivel literal de la "denotación fílmica" al de la connotación fílmica. Ver la nota de pie de página número 5.

acuerdo con el "principio de placer", el cual también tiene su versión negativa como rechazo o defensa frente al displacer. Así, el evitar el displacer causado por una representación nos lleva a desplazarla por otra y esto, ciertamente, al margen de la lógica. De esta manera se explicaría, por ejemplo la patología de las fobias. De acuerdo con la teoría psicoanalítica, el objeto de la fobia siempre "desplaza", de manera inconsciente – y esto es lo importante – a la figura paterna amenazante por otro elemento que cataliza el rechazo a dicha figura paterna, sea este elemento una araña, un ofidio o cualquier otra cosa. En la aracnobofia, en la ofidiofobia, y en cualquier otra fobia, hay un "desplazamiento" de la figura displacentera del padre amenazante a algún otro objeto, como las arañas y los ofidios. Por supuesto, el desplazamiento funciona de la misma manera cuando lo que guía la substitución de una representación por otra no es el evitar el displacer sino conseguir placer, lo cual, se supone, es muy común en los sueños y en las ensoñaciones diurnas durante la vigilia, en las que, según la teoría, una representación nos lleva a otra que nos resulta placentera sin más lógica que esta, es decir, que la representación que desplaza a la primera es placentera. Esta substitución sería tan inconsciente y tan ilógica como la que se manifiesta en las fobias.

Llegados a este punto resulta claro que hay una cierta analogía entre la substitución pretendidamente metonímica de la niña por el globo en la secuencia discutida de la película *M*, por un lado, y la substitución resultante del desplazamiento psicoanalítico de una representación, por otra. Sin embargo, un primer problema para la validez de la analogía es que la substitución que el espectador realiza de la niña por el globo no es inconsciente ni tampoco ilógica: tras un momento de reflexión el espectador puede explicar perfectamente qué hace y por qué lo hace – a diferencia, por ejemplo, de quien tiene un sueño o es víctima de una fobia cualquiera –. Un segundo problema es que la idea de metonimia remite al lenguaje y la teoría freudina del desplazamiento se ubica al "nivel primario" de la vida psíquica el cual, según dicha teoría, sería inconsciente y esto quiere decir prelingüístico. El problema es, pues, que en la teoría freudiana el lenguaje, el ámbito propio de la metonimia, queda en el "nivel secundario" de la vida psíquica el cual, según la misma teoría, es consciente y, por tanto, dominado por la consciencia lógica. Sin embargo, la solución a este problema de incompatibilidad teórica entre la idea del desplazamiento como algo en el nivel

inconsciente de la vida psíquica y el la metonimia como figura lingüística y, por tanto, en el nivel consciente de dicha vida, se encuentra recurriendo a Lacan.

En efecto, en la referida obra *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, el mismo Metz explica que es Lacan quien ve la totalidad de los procesos mentales como desplazamientos y no solamente eso sino que Lacan da un paso que Freud no dio y que consiste en considerar al desplazamiento inconsciente como la matriz de los procesos de conciencia lingüística, con ello, contradiciendo por completo a Freud, el inconsciente lacaniano resulta ser lingüístico – definido por operaciones lingüísticas –. Este es un paso muy osado y problemático porque para Freud los procesos verbales, las cadenas de representaciones ligüísticas o que se desarrollan al hilo del lenguaje, se encuentran en el nivel "secundario", es decir, en el de los procesos mentales conscientes, dirigidos no por el "principio del placer", el cual normalmente viola la lógica, sino por el "principio de realidad", el cual guía los procesos mentales conscientes de manera tal que la consecución del placer o la evitación del displacer se realiza según las condiciones objetivas que hacen posibles dichas finalidades. Lacan realiza la operación señalada declarando que los desplazamientos, la substitución inconsciente de una representación por otra, son en realidad metonimias, con ello Lacan sitúa el centro de la operación del lenguaje en el inconsciente y lo importante, además, es que es algún tipo de relación de contigüidad de las representaciones lo que permite el desplazamiento de una por otra. Justamente nuestra autora hace referencia a Lacan en este punto preciso:

> La función propiamente significante que se describe así [mediante el desplazamiento] *en el lenguaje* tiene un nombre (…). Es entre la figuras de estilo o tropos (…) donde se encuentra efectivamente ese nombre. Ese nombre es la metonimia. (Lacan, citado por Tassara, RC 41)

Llegados a este punto tenemos los elementos para considerar cómo es que Tassara utiliza la noción lacaniana de desplazamiento en tanto metonimia – algo por completo ajeno a la teoría freudiana del desplazamiento – en el marco de su distinción entre "narrativa clásica" y "cine moderno". El asunto tiene cierto grado de complejidad porque requiere una consideración amplia de dos tipos de montaje fílmico. Como se

verá al final, tendríamos, siguiendo a Tassara, un tipo de montaje que corresponde a procesos lógicos y que, en lo fundamental, genera sentido sin ambigüedad alguna y, por otro lado, un montaje que se aparta de las cadenas lógicas generando una ambigüedad esencial – este último tipo de montaje es el que habría que considerar como un "desplazamiento" protolingüístico de tipo lacaniano –. Se trataría, en última instancias de dos tipos de cinematografía en los que, de todos modos, el montaje sería un generador de sentido, de un sentido más allá de lo icónico mimético. En uno de estos tipos de montaje, el propio de la cinematografía clásica, la generación de sentido sobre el "eje sintagmático" no sería inconsciente y, por tanto, no se trataría de un "desplazamiento", mientras que el montaje propio del "cine moderno" la generación de sentido sobre dicho eje tendría, y esta es una idea medular de Tassara, que ser considerada como "desplazamiento", aunque en ambos casos se trataría de una metonimia en términos jakobsonianos, es decir, de la creación de sentido sobre el eje del sintagma.

§5. La "narrativa clásica" en oposición al "cine moderno" en tanto cine protolacaniano o cine alógico

Recordemos que el interés de Tassara se concentra "(…) en las figuras que encuentran su origen en una operación sobre la contigüidad, (…) en figuras donde se genera un desplazamiento del sentido sobre el eje del sintagma." Según vimos, esto exactamente sería el caso de la secuencia de descrita de la película *M* de Lang: el sintagma sería la secuencia con los tres planos señalados – su combinación en el orden descrito – y es la contigüidad entre los dos primeros, la niña con el globo y la torva sombra del asesino, lo que nos lleva a darle al tercer plano el significado – de otra manera por completo ausente en él, ausente en su contenido icónico o indéxico – de que un destino desgraciado ha alcanzado a la niña. Nótese, en efecto, que en el tercer plano por sí solo, el del globo atorado en los cables eléctricos, esto no está contenido en ningún lado, vamos, ni siquiera hay una evidencia de que el globo en la primera toma sea el mismo que en la tercera, de que sea el globo de la niña en el primer plano de la secuencia; de hecho podría ser cualquier otro globo. Lo más probable es que se haya utilizado un globo diferente en cada toma, con lo que la mismidad del globo es una mera *ilusión* – un engaño – producto del montaje y el cual que rebasa al contenido de

las dos tomas en que aparece un globo –; dicha mismidad del globo no está garantizada por el contenido icónico del primer y del tercer planos de la secuencia, probablemente no es más que un producto ilusorio y está más allá de lo que realmente se ve en los planos, de lo que está registrado en ellos –.[10]

Ahora bien, la secuencia de *M* que nos ha ocupado es una secuencia a la que podemos considerar "clásica", llevada a cabo utilizando principios básicos del uso del montaje y, justamente no es esto lo que le interesa a Tassara sino algo que ella considera mucho más sofisticado, complejo y que, de hecho, se apartaría de los principios básicos del montaje. Precisamente en el alejamiento de los principios básicos del montaje propio de lo que, siguiendo a David Bordwell, Tassara llama la "narrativa clásica", es que se genera el espacio teórico para considerar la metonimia en términos específicamente lacanianos, es decir, en términos de un proceso que se da no en el "nivel secundario", es decir, en el nivel consciente de la actividad psíquica, sino en el "nivel primario", esto es, en el nivel inconsciente de dicha actividad. Y como veremos, lo inconsciente aquí es más bien la ausencia de lógica en la generación de sentido por parte del "sintagma fílmico". En efecto, la oposición esbozada y que está contenida en el texto de Tassara es la que existe entre "narrativa clásica" en tanto uso de los principios del montaje de manera que da lugar a una construcción de sentido inequívoca, por un lado y, por otro, un uso del montaje que no genera una interpretación inequívoca de la secuencia, con lo que la secuencia carece de una lógica definida. En este segundo caso, la secuencia o, en el marco teórico de origen lingüístico que nos ocupa, el "sintagma fílmico", generaría sentido narrativo pero tal sentido sería ambiguo; de hecho, más que hablar de sentido podríamos hablar de un marco de sentido o un marco amplio para la interpretación del "sintagma fílmico" – la sucesión de planos –.

§6. La "narrativa clásica" y la univocidad de su interpretación

Una manera bastante directa de entender lo que está aquí en juego sería empezar por recordar a otro destacado teórico cinematográfico, André Bazin, quien en su famoso libro *¿Qué es el cine?*, explica lo que se suele llamar "montaje invisible" y que es el

[10] Nótese que la única forma de garantizar que el globo del primer plano es el mismo que el de tercero, sería una toma continua desde que la niña tiene el globo hasta que este acabara enredado en los cables. Entonces sí, la mismidad del globo sería parte del contenido indéxico o icónico de la representación.

procedimiento distintivo de la "narrativa clásica" a la que se refiere Tassara. Bazin dice que el montaje invisible es, en efecto, el artilugio usado de manera general en "los clásicos del cine norteamericano de la preguerra" (WC1 24).[11] Aplicando tal artilugio

> (…) las escenas se interrumpían exactamente con un propósito, a saber, analizar un *episodio* de acuerdo con la *lógica material* o *dramática* de la escena. Es esta lógica la que oculta el hecho del análisis; la mente del espectador acepta de manera absolutamente natural los puntos de vista del director, los cuales están justificados por la *geografía de la acción* o bien por el énfasis cambiante del interés *dramático*. (WC1 24).

Lo interesante aquí es que la "lógica dramática" y la "geografía de la acción" son inequívocas, excluyen toda ambigüedad en la interpretación de lo que se suele llamar el "sintagma cinematográfico", constituido por una secuencia de planos o tomas. En efecto,

> (…) si la escena fuera presentada en el escenario *teatral* y vista desde el sitio de la orquesta, tendría el mismo significado (…). Los cambios del punto de vista aportados por la cámara no añadirían nada. (WC1 32)[12]

En otras palabras, el montaje invisible, distintivo de la narrativa cinematográfica "clásica", es puramente dramático y, como ocurre en el drama teatral tradicional, el

[11] Bazin se refiere a los años que van más o menos de 1928 o 1930 al inicio de la segunda guerra mundial.

[12] Señalemos aquí de pasada que esta observación de Bazin es muy importante porque demuestra que en la narrativa clásica la construcción de sentido, el tipo de sentido que se construye, a pesar del montaje, no es específicamente cinematográfico. No debe extrañar, entonces, que, según veremos más abajo, Bazin diga que este tipo de cine "(…) toma su mecanismo inmanente del teatro" y lo llame, precisamente, "cine dramático". (Véase abajo.) *En términos narrativos* pues, este cine es algo muy similar al teatro. Sin embargo, ya aquí hay otro tipo de "sentido" muy diferente del narrativo o dramático; se trata, a saber, de la plétora de sentido icónico o mimético representativo que el cine agrega más allá del teatro y que proviene de lo que Bazin llama la "objetividad fotográfica" del cine. Con ello, ya en el "cine dramático" mismo está dado el hecho capital de que el cine es un medio en el que al lado y por encima del sentido dramático, la apariencia misma, por sí sola, se convierte en una fuente toral de "sentido" y, con eso – un tema central que no podemos desarrollar aquí – la apariencia queda, en principio, *desdramatizada*; se convierte en espectacularidad al margen del drama y no meramente a su servicio. A diferencia del teatro, en el que el espectador acepta un simulacro evidente de pelea, el espectador cinematográfico exige la total plausibilidad representativa de la pelea fílmica. Por su base fotográfica, el cine narrativo es ya espectacularidad por la espectacularidad misma, un fenómeno totalmente ajeno al teatro.

recital de eventos – o recital de planos, el sintagma cinematográfico mismo – tiene una interpretación inequívoca. Bazin nos dice que "[e]l propósito y los efectos de la edición son exclusivamente *dramáticos* o *psicológicos* (…)" (WC1 32), lo que quiere decir que el director fílmico, al igual que el director teatral, "(…) tiene a su disposición un margen dentro del cual está en libertad de variar la interpretación de la acción, pero es un margen que no permite ninguna modificación de la *lógica interna* del evento." (WC1 32) Justamente esto es lo distintivo de lo que Bordwell y Tassara llaman la "narrativa clásica" o también "estilo clásico" (RC 34) en el caso cinematográfico: el montaje invisible sigue la "lógica dramática" y, exactamente por ello, no permite ambigüedades de ningún tipo en cuanto al sentido de la acción o de las acciones parciales, el sentido del drama tiene que ser transparente, la trama es clara, se impone al espectador de una manera natural, ningún espectador tiene dudas significativas respecto de qué pensar a partir de la sucesión de planos.[13]

§7. El "cine moderno" y la "elipsis" que lleva a la ausencia de la univocidad dramática

La argumentación principal del texto de Tassara se desarrolla con base en dos películas, *El eclipse* (1962), de Antonioni, y *Con ánimo de amar* (2000), de Won Kar-wei. En estas películas Tassara encuentra una "narrativa" – lo que en términos de la teoría narratológica del cine instaurada por Metz viene a ser la edición o montaje de la secuencia fílmica – que no sigue el patrón clásico justamente porque, según la interpretación que Tassara nos ofrece de estos filmes, la "narrativa" – el montaje – es ambigua en cuanto a su interpretación, es decir, respecto de aquello que el espectador puede pensar sin que sea parte del contenido indéxico o icónico de los planos. Justamente la idea de la ambigüedad es el recurso teórico con el que Tassara enfrenta el hecho de la carencia de una lógica dramática clara, incluso, podríamos decir, de la ausencia de toda verdadera lógica dramática en las películas que examina. Es en este punto, la ausencia de lógica dramática (Bazin), de hecho, la ausencia de todo drama en el sentido estricto de esta noción, que Tassara juega sus cartas principales en su aproximación a la "significación figural" en el cine. Antes de pasar al examen de la

[13] En la secuencia mencionada de la película M, cuando se ve el plano con el globo enredado en los cables del tendido eléctrico la duda puede ser entre sí la niña está muerta o por lo pronto solamente secuestrada en algún lugar, pero no se duda de que ha sido víctima del asesino de niños.

propuesta de Tassara resulta conveniente ver cómo nos describe ella misma la situación de las películas mencionadas. Veamos primero su descripción de la película de Antonioni *El eclipse*:

> En la secuencia inicial ya se pone en evidencia el *tipo de narrativa* que predominará en el filme. Las primeras imágenes son las de una casa. En ella, una pareja en silencio. La cámara recoge imágenes de objetos diversos y pequeños gestos de la mujer que acomoda o juega con algunos de esos objetos. La ausencia prolongada de la palabra, después de tres décadas de cine sonoro, produce un *primer efecto* de *elipsis*. Nos encontramos, en principio, en presencia de lo que parece una no pertinencia lingüística, si aceptamos que esa pertinencia está más o menos fijada por los parámetros de representación habituales, que en el cine son, en gran medida los de la 'narrativa clásica', con las modificaciones y agregados que se fueron dando a lo largo de la historia del cine. Y la introducción del sonido, sin duda puede pensarse como un aporte para la *expansión* del 'estilo clásico'. (RC 34)

Como veremos a continuación, es perfectamente posible hablar de un abandono o desviación del estilo o narrativa clásicos. Tal estilo, como nos lo aclara la propia Tassara, apoyándose en Bordwell, se caracteriza, precisamente, por "(…) hacer que *todos* los recursos expresivos con que cuenta el cine converjan en el *apuntalamiento de la historia* (…)" (RC 34). Sin embargo, según quedará claro a continuación, en lo que Antonioni nos presenta no parece haber realmente ninguna historia en sentido estricto.

Casi inmediatamente Tassara retoma el asunto de la "elipsis" diciéndonos que "[a] partir de esta elipsis ligada a la *carencia de parlamentos* comenzamos a introducirnos en el universo de la *figura*." (RC 35). Apuntemos aquí de pasada que la referencia a la elipsis como figura es harto problemática. Ciertamente, la elipsis es una figura retórica que consiste en la supresión de un término en la oración, y por analogía parece que aquí, dada la supresión de los parlamentos, también se puede hablar de elipsis, sin embargo, la elipsis es más que una mera supresión, ya que en el caso lingüístico la supresión del término o términos verbales, aún cuando afecta la correcta construcción gramatical no afecta la comprensión ya que lo suprimido se sobreentiende a partir del contexto, como el en caso de la expresión "yo llevaba las

flores y ellos el pastel", expresión en que la supresión del verbo de la construcción "y ellos llevaban el pastel" no afecta la comprensión del discurso, es decir – y esto es fundamental en nuestro contexto – si la elipsis no genera algo, eso es precisamente ambigüedad. En otras palabras, el problema con la aplicación de la noción de elipsis por parte de Tassara a la supresión de los parlamentos es que en este caso no hay ningún contexto que nos permita sobrentender los parlamentos presuntamente omitidos; la supresión de los parlamentos sí que afecta, en este caso, la comprensión de la historia: esta supuesta "elipsis" lleva a la ambigüedad respecto de la "historia". Se verá que esta circunstancia es de gran importancia para la evaluación del planteamiento de Tassara sobre el uso de las figuras en la "narrativa" propia del "cine moderno".

Inmediatamente después del último pasaje citado encontramos lo siguiente, que es central para nuestro examen del texto de Tassara:

> La ausencia de palabra (sonido fónico) se complementa también con la ausencia de sonido musical, lo que contribuye a la rarificación de la secuencia, dado que un modo de suplir la falta de palabra en el cine ha sido, generalmente, la música. Sólo hay sonido ambiental, proveniente de ruidos muy leves (como el sonido de un ventilador), que se hace muy evidente a partir de la ausencia de sonidos fónico y musical.[14] Estas primeras ausencias se conectan con otras, los personajes no sólo no hablan sino que apenas actúan, están casi inmóviles, como los objetos. Los seres humanos no tienen el lugar protagónico habitual que el cine realista predominante en la historia del medio les ha concedido. Por el lugar que ocupan en los planos, se encuentran en el mismo lugar de importancia que los objetos. (RC 35)

Siguiendo la idea de la "elipsis" de Tassara podríamos decir, en un primer momento, que asistimos a una elipsis sonora que abarca no solamente los parlamentos sino también la música, con la salvedad de que en este caso ambas ausencias sonoras no contribuyen a la comprensión – es decir, al "apuntalamiento de la historia" (RC 34) –. En un segundo momento podríamos seguir a Tassara e ir todavía más lejos diciendo

[14] Nótese que, en general, el sonido ambiental tiene un carácter mimético, indéxico, es decir, sirve para la creación de un sentido mimético representativo y no para la creación de sentido discursivo o dramático.

que la "elipsis" se ha extendido hasta abarcar la actuación propiamente dicha: los personajes, según nos lo señala la propia Tassara "(…) no sólo no hablan sino que apenas actúan, casi están inmóviles (…)" (RC 35). Llegados a este punto podemos decir que la aplicación de la noción de elipsis se ha hecho realmente problemática. Veamos.

La noción de elipsis en tanto figura retórica se refiere, según indicamos, a una supresión que no afecta la comprensión del enunciado o cláusula, no afecta, pues, la comprensión del sintagma – del sintagma propiamente dicho, el lingüístico –. En la analogía narratológica que entiende un filme como un "sintagma" constituido por los planos articulados por el montaje, tenemos ahora, idealmente, la supresión de hipotéticos planos con sonido, especialmente con parlamentos y, adicionalmente, también la supresión de hipotéticos planos con actuación. La "elipsis" es ahora de planos en los que los personajes o bien dialoguen – o sostengan monólogos – o bien en los que realmente actúen, pero en este caso sí hay una afectación de la comprensión de la película en tanto "discurso" conteniendo una "historia", es decir, el resultado sí afecta a la comprensión del "sintagma fílmico". Para entender mejor la evaluación que de esta situación hace Tassara conviene referirse nuevamente a Bazin.

Refiriéndose a la relación entre el cine y el espectáculo teatral, en la obra ya mencionada Bazin se refiere a la actuación y nos dice que

> (…) según la comprensión clásica de esta función, heredada del *teatro*, el actor expresa algo: un sentimiento, una pasión, un deseo, una idea. A partir de su actitud y de su mímica el espectador puede *leer* su cara como si fuera un libro abierto. Desde esta perspectiva, hay un acuerdo implícito entre el espectador y el actor en el sentido de que las mismas causas psicológicas producen los mismos efectos físicos [la actuación propiamente dicha] y que uno puede ir de las unas a los otros y viceversa *sin ninguna ambigüedad*. Esto es lo que se llama, hablando estrictamente, *actuar*. (WC2 65)

Considerando aquí la puesta en escena como un tercer elemento, resulta claro que el otro elemento central en el drama o espectáculo teatral, además de la actuación, son los parlamentos. Tenemos entonces que en la "narrativa clásica" (1) los parlamentos, (2) la actuación y (3) la escenificación, son todos dramáticos, es decir, están al servicio

de la *expresión del interior* de los personajes en los cuales se desarrolla algún conflicto que demanda solución – el desenlace del drama –. Evidentemente son los parlamentos y la actuación lo que expresa o indica directamente el conflicto dramático y sus fases – y esto, como dice Bazin en lo recién citado "sin ninguna ambigüedad" –. Sin esto no hay trama dramática, de hecho no hay drama, es decir, no hay historia propiamente dicha. Sin embargo, según vimos, las supresiones o "elipsis" que Tassara cree encontrar en *El eclipse* de Antonioni atañen precisamente a los parlamentos – y su posible substituto musical – y, en última instancia, atañería a la actuación misma.

En este contexto resulta comprensible que Tassara interprete la situación como algo diferente de la "narrativa clásica", sin embargo, ella la continúa interpretando como "narrativa", de hecho a la película que nos ocupa le sería subyacente, según ella, incluso, una "ampliación de la narrativa". Sin embargo, siguiendo a Bazin y las propias declaraciones de Tassara uno tiene derecho a preguntarse si todavía tiene sentido hablar aquí de "narrativa" más allá del hecho puramente formal de que debido al montaje existe un "sintagma fílmico" y, por definición narratológica, todo filme en tanto sintagma es una "narrativa".[15] Esto último es el hecho formal, pero el material es que si no hay parlamentos y no hay actuación, entonces, hablando con propiedad no existe el elemento central de una narrativa, a saber, un drama, su desarrollo y su resolución. Nótese que si no existe el drama, entonces, nuevamente hablando con propiedad, tampoco existe una historia. De hecho, los demás elementos que se presentan en los planos, en las secuencias, no sirven para el "apuntalamiento" de ninguna "historia". Comprobemos esto con la manera en la que Tassara prosigue su descripción e interpretación de la película justamente a continuación del último pasaje citado:

> Los objetos y los gestos (…) parecen entonces adquirir identidad propia, cobran un peso inusual, y en lugar de interpretárseles a partir de los personajes, a partir del rol que juegan en sus vidas, como sucede en el *verosímil realista* [en la "narrativa clásica", en la que la escenificación tiene un papel *dramático*], son ellos los que parecen hablar sobre los personajes. La construcción de la secuencia obliga a reparar

[15] Según se verá más abajo, además del montaje se requiere la mismidad de los personajes y la conexión espacio temporal de los eventos en los que se ven envueltos. En tales condiciones se tendrá una narrativa, en el sentido más amplio posible de este término.

> en ellos y a tratar de entender a través de ellos qué está pasando en la pareja. (RC 35)

Podríamos decir entonces, que en la interpretación de Tassara no son ni los parlamentos ni la actuación sino que es la escenificación la que asume el papel dramático típico de servir como expresión o índice del interior de los personajes en su conflicto emotivo. Sin embargo, como la propia Tassara lo expresa, la escenificación –los objetos y el entorno total presentado en los planos – apenas si sirve para tratar de entender lo que pasa con los personajes, no son, realmente, una buena expresión, un índice *inequívoco* de lo que les sucede – que lo exprese "sin ninguna ambigüedad" (Bazin) –, como sí lo son los parlamentos o la actuación en el acuerdo psicológico de que la misma mímica corresponde siempre, es decir, inequívocamente, a los mismos estados interiores. Tassara misma llegará, como veremos al problema de lo equívoco del "sintagma" *El eclipse* visto en términos narrativos. En efecto, su descripción continúa como sigue:

> Un par de frases – todo el diálogo será altamente restringido en el resto de la secuencia – nos hace saber que es el momento final de una relación, tan final para la mujer que no cabe pronunciar ninguna palabra más. El hombre todavía intenta decirlas, pero la prohibición de la mujer domina. La secuencia termina cuando la mujer abandona la casa. (RC 35s.)

> Se trata de una secuencia muy representativa de este estilo [el "moderno", RC 26] Los elementos que dan cuenta directamente de la *historia* o del *argumento* están reducidos al mínimo – sólo las frases antes indicadas y algunos pocos gestos de aproximación o rechazo de los personajes –, el sentido más lineal de la secuencia: una pareja que se acaba, podría entenderse a partir de esas frases y esos gestos, pero el *sentido último* (si es que se puede decir esto de un film que se niega, justamente, a atribuir *sentidos*) no está en las palabras y en los gestos manifiestos. El porqué de esa ruptura nunca se tematizará en el film, pero éste parece ser el sentido menos significativo para la *historia* que se cuenta. (RC 36)[16]

[16] Cursivas de Tassara.

El último párrafo citado es notable por el reconocimiento de que los parlamentos y la actuación – "las palabras" y "los gestos manifiestos" –, es decir, los *elementos dramáticos* por excelencia en la "narrativa clásica" aquí no lo son: no indican prácticamente nada del interior de los personajes, hablando con propiedad, simplemente no son dramáticos. A continuación Tassara nos dice:

> En un par de secuencias posteriores se ve a la mujer evaluando dónde ubicar un objeto de decoración en la casa, buscando con una vecina un perro perdido, contemplando unas varillas movidas por el viento, realizando un vuelo con amigos, observando despaciosamente los objetos y movimientos de una pista de aterrizaje. (RC 36)

Se desprende de la descripción de Tassara que además de que los parlamentos siguen ausentes continuamos con secuencias sin *actuación* – en el sentido estricto definido por Bazin[17] –, más aún, ya tampoco existe la escenificación a través de objetos a partir de los cuales pudiera intentarse adivinar qué es lo que piensan los personajes, en este caso la mujer. En otras palabras, no está presente ninguno de los tres elementos (parlamentos, actuación, escenificación) dramáticos que indican, expresan o refuerzan la comprensión de los estados interiores de un personaje. Esto concuerda plenamente con la manera en la que Tassara continúa su descripción de la película:

> En todas estas secuencias *nada expresa* el personaje sobre sus sentimientos, ni a través de la palabra ni a través de otras vías convencionales. En verdad, casi nunca se dice nada de ellos durante todo el film. Los objetos y acciones, cotidianos o no, continúan imponiéndose [pero de manera tal que incluso Tassara parece ya no pretender utilizarlos para averiguar algo sobre los personajes]. Para ser la *historia* del fin de una relación y el comienzo de otra, la *exteriorización* de los sentimientos se encuentra extrañamente ausente. (RC 36)

La última idea de Tassara en lo recién citado es notable: ella supone que *El eclipse* es la historia del fin de una relación. ¿Qué tal si no es ninguna historia?, ¿qué tal si se trata

[17] Véase más abajo la discusión de la expresión de Bazin "películas sin 'acción'" (WC2 59).

solamente, por ejemplo, de la presentación de una atmósfera o serie de ellas, las atmósferas de tensión y de distensión que se asocian con alguien – en este caso parece ser la mujer – que decide terminar una relación? Por supuesto, si se parte del axioma de que la existencia del montaje – el "sintagma cinematográfico" – demuestra necesariamente la existencia de un "discurso" y, por ende, de una "historia", entonces surgen los problemas en los que se ve Tassara: efectivamente, si la película es la "historia" del fin de una relación, entonces es una película muy extraña, pero, ¿y si no lo es?, ¿si en realidad no es ninguna historia en el sentido dramático del término? Mientras se parta de la idea de que montaje = narración y de que una narración implica una historia, los cuestionamientos que acabamos de hacer son imposibles.

Tassara termina su descripción de la película como sigue:

> Finalmente, en la última secuencia, los *personajes* han desaparecido y la cámara muestra los lugares y los objetos con los que ellos se han conectado. Sobre esos espacios se abate *El eclipse*. Pero ¿habrá también un eclipse de la nueva relación? Esto no está tematizado en el film. Es posible. (RC 37)

Hasta este momento del examen que Tassara hace del "cine moderno", la idea de ambigüedad todavía no aparece explícitamente. Lo más cercano a ella son expresiones tales como que la película "(…) se niega (…) a tribuir sentido (…)" o la de que hay que "(…) tratar de entender (…) qué está pasando en la pareja (…)".

§8. Tassara y Metz acerca de una "dramaturgia más sutil"

Igualmente indicativa de una situación no dramática es la descripción que Tassara nos ofrece de la segunda película:

> En *Con ánimo de amar* de Kon War-wei la historia de un hombre y una mujer que son vecinos cercanos en la Hong Kong de los años cincuenta y que se conocen a raíz de la relación que mantienen sus respectivas parejas, está narrada desde una perspectiva que también elude acercarse a los *sentimientos* de los personajes. Así como éstos lo ignoran todo sobre la relación de sus conyugues (personajes que no se verán nunca de cuerpo entero, sólo se percibirá una espalda, una voz, unas piernas), así también el espectador no sabrá nunca cuál es su grado de proximidad, cómo avanza su

> relación, o cuáles son sus *impulsos* o sus impedimentos *internos* para el acercamiento. Apenas entreverá la presencia del amor. (RC 37)

Una pregunta pertinente aquí es la de si nuevamente estamos autorizados a emplear la categoría retórica de "elipsis". Si es así, entonces, en rigor tenemos que decir que la elipsis afecta aquí, nuevamente, al propio drama; el drama mismo es lo que esta suprimido puesto que nunca se da un acercamiento al interior de los personajes – lo cual, en realidad, también pone en entredicho la noción misma de personaje, además de la de drama, por supuesto –.

La descripción de Tassara continúa de la siguiente manera:

> La atención concedida al entorno de sus encuentros es siempre mayor que la dedicada a los vínculos establecidos en esos encuentros. Departamentos atiborrados de inquilinos, pasillos estrechos, hoteles decadentes, habitaciones clausurantes, calles lluviosas, interiores de taxis, se imponen obsesivamente. (RC 37)

En términos clásicos – los del así llamado "montaje invisible" como lo describe Bazin – los departamentos, los hoteles decadentes, etc., vendrían a constituir la escenografía de un drama, pero para eso necesitaría estar en el centro el drama propiamente dicho, lo cual, evidentemente, no es el caso.

Tassara continúa:

> Como paradoja, los *personajes* centrales están todo el tiempo bajo el ojo de la cámara, pero el tipo de tomas, su ubicación en los planos los aplasta habitualmente sobre el decorado, los hace distantes, *inasibles* para una mirada que quisiera espiar su *intimidad*. (RC 37)

Resulta claro que la situación es completamente antidramática, si cabe. No hay drama porque no hay ningún verdadero desarrollo de ningún conflicto interno, lo cual se expresa nuevamente en la ausencia de parlamentos, de actuación y de una escenografía *adaptada* a ambos, de hecho, aquí la escenografía adquiere un valor por sí misma, al margen de cualquier conflicto dramático.

La descripción continúa como sigue:

> Son otra vez los objetos, los gestos, las conductas los que están en lugar de los *sentimientos* y *pensamientos* que habitualmente son transmitidos a través del *verbo* o de otras series en la *actuación*. Y esto en *historias* que parecen hablar sobre todo de los sentimientos. (RC 38)

Como puede verse nos encontramos nuevamente en una situación en que las apariencias – lo visible y en parte lo audible, lo audible no verbal[18] –, se han independizado de la función dramática, que no es otra que la servir para la expresión del interior – invisible y en parte inaudible[19] – de los personajes. En términos clásicos los tres elementos mencionados, los parlamentos, la actuación y la escenificación, son todos elementos sensibles, son las apariencias puestas al servicio de la expresión de la interioridad o, como vimos que lo formula Tassara misma, en términos clásicos se necesita que "todos los recursos expresivos con que cuenta el cine converjan en el *apuntalamiento de la historia* (…)", pero justamente eso es lo que no ocurre en los ejemplos que Tassara nos ofrece: el exterior, las apariencias "(…) están *en lugar* de los sentimientos y los pensamientos a través del verbo o de otras series en la actuación." En una palabra, las apariencias – los parlamentos, la actuación y la escenificación – están desprovistas de todo carácter auténticamente dramático, no apuntalan ninguna historia reconocible – compresible –.

Tassara continúa la descripción como sigue:

> Este desplazamiento sobre el entorno de los personajes es ajeno a la tradición del cine, en la que gran parte de la significación pasa por transmitir la *psicología de los personajes*, a partir de las situaciones *dramáticas*, donde el *diálogo* y la *actuación* del actor (salvo excepciones, articulada desde pautas que han buscado transmitir la *interioridad* de los personajes) ocupan un lugar central. (RC 38)

Según lo resume Bazin en el pasaje de su obra citado arriba, el *concepto de drama* implica, precisamente, que la totalidad de las apariencias de la obra están destinadas o

[18] No verbal y no musical, es decir lo audible indéxico representativo constituido por los sonidos ambientales – diegéticos –.
[19] En términos dramáticos el interior audible está dado por los parlamentos, mientras que el inaudible por la gesticulación y la mímica o actuación.

diseñadas para la expresión o, como lo acabamos de leer en Tassara, la transmisión de la "interioridad de los personajes", que es lo que se necesita para el "apuntalamiento de la historia". Sin embargo en la película que la ocupa esto, exactamente, no es el caso en lo absoluto:

> Un *diálogo* que no permite casi nunca acceder a lo que los personajes piensan o sienten y una modalidad de *actuación* distante, al menos en lo que hace a estos temas, alejan aquí la propuesta del *psicologismo*, lo que no debe confundirse con una *desdramatización*, sino con una *nueva forma de dramaturgia*, como bien lo plantea Metz (2002), quien, por el contrario, encuentra que uno de los méritos de Antonioni y de este tipo de procedimientos es 'haber apresado en las redes de una *dramaturgia más fina* todas las significaciones perdidas que constituyen la materia de nuestra cotidianeidad.' (RC 38).[20]

Es interesante constatar entonces que el diálogo en cuestión no tiene un carácter dramático, ya que según la descripción, "(…) no permite casi nunca acceder a lo que los personajes piensan o sienten (…)", es decir, no cumple con el requisito clásico de ser la expresión del interior de los personajes. Evidentemente lo mismo es válido para la actuación, tampoco ella es realmente dramática.[21] En este contexto resulta sorprendente la evaluación que Tassara, ciertamente siguiendo a Metz, hace de la situación. Contra toda la evidencia, declara que realmente no asistimos a una "desdramatización" sino a una "nueva forma de dramaturgia", pretendidamente a una "dramaturgia más fina", pero lamentablemente no explica por qué no habría una desdramatización, ni tampoco queda realmente claro en qué consistiría esa "nueva forma de dramaturgia" que en realidad sería una "dramaturgia más fina". En este contexto resulta obligado referirse a Metz, a quien Tassara toma inmediatamente, sin mayor cuestionamiento o reflexión, como garante de su conclusión acerca de la presencia de una "dramaturgia más fina".

El pasaje referido de Metz se encuentra el texto *Cinéma moderne et la narrativite* (EC 185-228). Ahí, justamente refiriéndose a Antonioni, Metz nos dice que este

[20] Dejemos de lado momentáneamente que la cotidianeidad de lo más antidramático que puede existir.
[21] Bazin: películas "sin acción".

> (…) sobresale en mostrar el *significado difuso* de esos momentos de la vida cotidiana que son considerados insignificantes; integrado en la película, el tiempo 'muerto' renace para nuestra percepción. (…) Antonioni (…) era capaz de reunir en la madeja de una *dramaturgia más sutil* todos aquellos significados perdidos que constituyen nuestros días (…). Por tanto, la 'desdramatización' (…) no es nada más que *una nueva forma de dramaturgia* (…). Sin 'drama' no hay ficción, no hay diégesis y, por tanto, no hay película. (EC192-3).[22]

En primer lugar, y esto resultará decisivo al término de nuestra discusión, debe notarse la parte final de este pasaje: según Metz la existencia de una película requiere, necesariamente, de un drama. La cuestión es, claro, cómo se define "drama". Ya vimos que el "drama" basado una "dramaturgia más sutil" no es, por supuesto, el de la "narrativa clásica", la cual, por su lado, coincide plenamente con el drama tal como lo concibe Bazin. Nuestro problema es, entonces, en qué consiste este nuevo tipo de "drama".

Lo cierto es que aparte de la mención del "significado difuso" de "momentos de la vida cotidiana", del "tiempo muerto" y de los "significados perdidos" de "nuestros días", en el texto de Metz no hay mucha mayor explicación de en qué consistiría la supuesta "dramaturgia más sutil", lo básico es *la petición de principio* de que si se ha de tener una película ha de haber drama. Ahora bien, lo que es evidente es que en las películas a las que se refieren Metz o Tassara se da la predominancia de eventos sin mayor densidad existencial. En el caso de la película *El eclipse* los momentos que tienen que ver con la ruptura de la pareja parecieran estar revestidos de un importante significado dramático, sin embargo no es así porque no son parte de una cadena causal que tenga un desarrollo; realmente quedan como otros tantos *incidentes* aislados en la película. Dado que los momentos de la ruptura de la pareja no sirven para la explicación causal de la película a partir del desarrollo de un conflicto interior en el personaje principal – en este caso la mujer –, en realidad dichos momentos quedan en pie de igualdad existencial – o como veremos que dice Bazin: "ontológica" – con todos los demás. Justamente por eso es muy discutible la

[22] Obviamente la traducción del francés empleada por Tassara y la nuestra difieren en los términos pero no el sentido.

insistencia de Metz (y de Tassara) de mantener el concepto de "drama" o "dramaturgia". Veamos cómo discute Bazin una problemática similar.

§9. Bazin, los "incidentes" y la "desaparición de la historia"

Bazin considera una situación cinematográfica en la que se pasa a la ambigüedad – "significado difuso" – de la vida cotidiana, exactamente como la eliminación de la narrativa en la medida en la que esta implique un drama en sentido estricto. Aquí no podemos hacer una discusión amplia de todo esto pero se puede presentar con cierta concisión el argumento de Bazin. En referencia a la película de De Sica *Umberto D* (1952), Bazin menciona que en ella se da un "espectáculo de gestos sin significado" (WC2 77), en general respecto de esta película se tiene que, nos dice Bazin,

> [s]i uno toma cierta distancia de la historia y todavía puede ver en ella un patrón dramático, algún desarrollo general del personaje, una única tendencia general en la cadena de acontecimientos, esto es *solamente al final*. La unidad narrativa no es el *episodio*, el evento, el cambio repentino de los mismos, tampoco lo es el carácter de los protagonistas, sino que es la sucesión de instantes concretos de la vida, de los cuales no se puede afirmar que uno sea más importante que otro porque *su igualdad ontológica destruye el drama en su base misma*. (WC2 81).

La misma idea la encontramos cuando Bazin se refiere a películas[23] en las que

> (…) no se hace ninguna concesión a la tensión dramática [a aquello a lo que Tassara llama "psicologismo"]. Las cosas ocurren en ellas en su momento justo, una después de la otra, pero *cada una tiene el mismo peso*. Si algunas tienen más significado que otras esto queda claro *solo retrospectivamente*. (WC2 59)

La "tensión dramática" implica, por definición, que lo que predomina es la acción encadenada causalmente y de manera inequívoca según los conflictos y las intenciones de los personajes, de tal manera que, de acuerdo a la estructura básica del drama, hay un desarrollo de un conflicto que llega a un climax al que sigue una distensión, de tal manera que hay momentos que ya en la propia película están dotados de una

[23] Se trata de *La terra trema* (Visconti, 1948) y *Cielo sulla Palude* (Augusto Genina, 1949).

importancia sobresaliente, sin ambigüedad alguna, y que el espectador puede reconocer fácilmente.[24] Por el contrario las películas a las que se refiere Bazin "(...) se desarrolla[n] al nivel del puro *incidente*." (WC2 59) De hecho, en tales películas "(…) se da primacía a los eventos sobre la acción, a la *sucesión* sobre la *causalidad* (…)" (WC2 58). Es justamente esta ausencia de drama, más específicamente, la ausencia de los mecanismos psicológicos del drama basados en la *lógica* de una trama – que siempre es la "lógica dramática" –, lo que hace de dichas películas "películas sin acción" (WC2 59). Justamente a esta situación la califica o la llama Bazin la "*desaparición de la historia*" (WC2 58). Nótese que se trata de un asunto *estructural*: en vez de los *episodios* vinculados *causalmente* por la lógica dramática se tiene una mera *sucesión de incidentes*, los cuales, por supuesto, retrospectivamente se pueden "contar", pero que carecen de la conexión causal dictada por un drama, es decir, por una *historia* en sentido estricto.[25]

Por supuesto, lo que Bazin tiene en mente cuando habla de "historia" y de la "desaparición de la historia" son las películas que Tassara y Bordwell consideran como pertenecientes a la "narrativa clásica" y que cultivan la tensión dramática de acuerdo con la estructura recién descrita. Y aquí podemos recapitular. La *estructura causal* de

[24] Tal comprensibilidad en un presupuesto fundamental de lo que Bordwell y Tassara llaman "narrativa clásica" y Bazin "montaje invisible" el cual sigue la "lógica dramática" y la "geografía de la acción" (Bazin). Bazin da un ejemplo de tal comprensibilidad cuando se refiere al hecho de que "[l]a edición clásica, derivada de Griffith, separaba la realidad en tomas sucesivas que eran, justamente, una serie de puntos de vista lógicos o subjetivos de un evento. Un hombre encerrado en una celda espera la llegada de su verdugo. Sus ojos angustiados están fijos en la puerta de la celda. En el momento en el que el verdugo está a punto de entrar podemos estar totalmente seguros de que el director va a cortar la toma para hacer un *close up* de la manija de la puerta girando lentamente. Este *close up* está justificado psicológicamente (…)" (WC2 28) por la lógica dramática y por eso mismo es totalmente previsible y cuando ocurre, el espectador lo entiende perfectamente, sin ambigüedad alguna. La lógica dramática nos permite prever lo que viene. En otras palabras, la lógica dramática genera una *narrativa proléptica*, es decir, el espectador tiene buenas razones, para, en términos generales, prever lógicamente qué sigue a la parte de la película que está viendo. Por eso Bazin se refiere la imposición de "una necesidad dramática sobre eventos estrictamente predecibles" (WC2 31).

[25] Para este tipo de películas es válida la afirmación de Bazin en el sentido de que "[n]o se da *progresión* alguna más allá que el orden cronológico de la historia (…)" (WC2 34). Como la distribución de los eventos específicos en el simple orden cronológico solamente queda clara al final, tendríamos, en este caso, si insistimos en hablar de narrativa, una narrativa *analéptica*. Recordando la nota de pie de página anterior, tenemos que el orden causal propio del drama genera una estructura proléptica, mientras que la ausencia de dicho orden genera una estructura analéptica, lo cual quiere decir que es reconocible solamente retrospectivamente porque carece de una lógica que permita darle a algún momento un significado dramático que lleve al espectador a predecir qué puede seguir a la escena que está viendo. El que, como dice Bazin, los incidentes estén en pie de igualdad "ontológica" impide un carácter proléptico de la narrativa: todo lo que pasa tiene la misma importancia o carencia de ella, por eso es imposible predecir qué seguirá y, por tanto, el resultado se tiene únicamente a posteriori, retrospectiva o analépticamente.

la "narrativa clásica" puede ser considerada como un primer elemento (1). Ella supone o implica, a su vez, (2) los parlamentos claramente expresivos del conflicto interno de uno o varios de los personajes, (3) la actuación – o "acción" – que en términos "psicologistas" (Tassara) expresa los sentimientos de dichos personajes y, finalmente, (4) la escenificación que subraya, "apuntala" el drama. Son estos cuatro elementos colectivamente lo que constituye la "historia" propia de la "narrativa clásica" – y la técnica correlativa consistente en el "montaje invisible" –. Es, precisamente, por el uso de esos cuatro elementos que la "narrativa clásica" de Tassara y Bordwell no es otra cosa que lo que Bazin llama el "cine dramático" (WC2 58), el cual "(…) toma sus mecanismos intrínsecos del teatro." (WC2 58)[26]

Justamente los cuatro elementos recién mencionados desaparecen en las películas a las que se refiere Bazin, por eso él habla no solamente de la "desaparición de la historia", sino también de la "desaparición del actor" (WC2 58) y de la "desaparición de la puesta en escena" (WC2 58).[27] Debe notarse que dichas desapariciones conllevan el *cambio estructural*: de las "acciones", es decir, de la actuación propiamente dramática, constitutiva de "episodios" causalmente encadenados, se pasa a los "eventos" como meros "incidentes", prácticamente sin prioridad reconocible de los unos respecto de los otros – "igualdad ontológica" –. Más aún, como lo indica Bazin refiriéndose a una de las películas que examina con mayor detenimiento y agudeza, *Ladri di Biciclette* (De Sica, 1948), todo es "(…) un incidente verdaderamente insignificante, incluso banal: un trabajador pasa un día entero buscando en vano por las calles de Roma una bicicleta que le fue robada." (WC2 49) De hecho, "[e]l evento mismo no contiene ningún valor verdaderamente dramático."

[26] La diferencia con el teatro no está, pues, en el sentido narrativo creado – aunque este se cree fílmicamente por el montaje –, sino en el tipo de *ilusión* fílmica como diferente de la *ilusión* teatral. Estos tipos de sentido *representativo* – no discursivo – son lo que constituye la ilusión respectiva, y la diferencia en *el tipo de ilusión* fílmica respecto de la teatral es un problema capital que, desgraciadamente, no podemos desarrollar aquí, pero que tiene que ver con lo que en una nota de pie de página anterior llamamos el carácter desdramatizado de la apariencia fílmica gracias a la objetividad fotográfica del cine. Con vistas al tipo de *sentido narrativo*, el cual es en esencia el mismo que el teatral, Bazin tiene toda la razón del mundo en hablar de "cine dramático", según acabamos de citar.

[27] Bazin dice que "[p]or esta razón, *Ladri di Biciclette* es de los primeros ejemplos de *cine puro*. No más actores, no más historia, no mas escenografía, lo que quiere decir que en la ilusión estética perfecta de la realidad ya no existe el cine (…)" (WC2 60), por supuesto, el cine entendido como cine dramático, solamente el *cine puro*, desteatralizado o desdramatizado, el cine que ya no toma sus recursos internos del teatro. Las categorías de Bazin para el problema que nos ocupa son, pues, la de "cine dramático" y la de "cine puro".

(WC2 49) – lo cotidiano, lo habitual, no son dramáticos no porque en ellos no se dé el sufrimiento sino porque excluyen la situación dramática por excelencia, a saber, la disyuntiva moral en la que se encuentra el personaje dramático clásico con la decisión existencial que acaba transformándolo. Lo dramático implica situaciones extremas de conflicto moral y, por definición, la situación extrema está más allá de lo cotidiano y de lo meramente habitual –.

Obviamente, la "desaparición de la historia" en el sentido de la desaparición de la estructura dramática tradicional con todos sus elementos constitutivos no significa la desaparición de toda "historia" en términos absolutos. En las películas que examina Bazin, al final, "retrospectivamente", como en toda cadena de eventos, siempre queda algo que contar. Por eso Bazin dice que el término historia "(…) es equívoco. Yo sé, por supuesto, que hay una historia pero es de un tipo diferente que la comúnmente se ven en la pantalla." (WC2 58) – es diferente, justamente, porque en ella no se da "*progresión* alguna más allá que el orden cronológico de la historia" (WC2 34) –.

Nótese que en los dos pasajes de Bazin citados en cuerpo de texto separado, él se refiere a que en dichas películas la historia solamente se tiene de manera retrospectiva, lo cual implica la ausencia de una trama con sus mecanismos dramáticos causales. En este sentido, las películas a las que él se refiere coinciden estructuralmente con las dos películas que analiza Tassara. La situación es, pues, clara: se tiene una película porque al final hay una sucesión de eventos con los mismos "personajes" en lo que se supone es un tiempo continuo y en lugares conexos, por lo que dicha sucesión de eventos puede ser relatada con gracia en la mera contigüidad espacial y temporal y en la mismidad de los personajes involucrados; sin embargo, no hay el desarrollo – "progresión" – de una historia propiamente dramática; lo que queda son los eventos o incidentes en pie de igualdad "ontológica": la mujer observando las varillas movidas por el viento, buscando un perro con una amiga, en el aeródromo, etc.[28]

[28] En las notas de pie de página hemos hablado de una narrativa proléptica (la dramática) y una analéptica (no dramática), Bazin mismo tiene una manera muy pedagógica y más clara de captar la diferencia. Él nos habla, en efecto, de una "narrativa 'entonces'" y de una "narrativa 'por lo tanto'". La primera está constituida por eventos que son incidentes: *entonces* pasó tal y tal y *entonces* pasó eso y lo otro, sin ninguna necesidad causal, es decir, sin ninguna progresión dramática. La segunda narrativa corresponde a la progresión dramática causal debida al conflicto interno de los personajes: estaba en tal situación, *por lo tanto* hizo esto o lo otro. Véase WC2 58-9. En realidad, la distinción de Bazin es mucho

§10. La noción de ambigüedad y el concepto de narrativa

En la discusión de la idea de Metz de una "dramaturgia más sutil" resta por examinar la noción de "significado difuso" (EC 185) de los "momentos de la vida cotidiana" (EC 185), a lo cual Tassara se refiere en general como "ambigüedad". En primer lugar resulta necesario ver cómo es que Tassara plantea la idea. De hecho, la noción que ella asume de Metz de que en ciertas películas – por ejemplo de Antonioni – no se da una desdramatización sino, por el contrario, se encontraría una dramaturgia "más sutil", quedaría correlacionada con la idea de la ambigüedad. En primer lugar pareciera que dicha dramaturgia consistiría en una escenificación más ambigua en su relación con una posible historia, es decir, en una escenificación con un carácter menos dramático en términos clásicos:

> Querer saber algo de los personajes implica en esos filmes atender a las redes espaciales y de comportamientos en los que se insertan, inserción no ajena a la que los individuos practican habitualmente en sus vidas, pero que en el cine, implica alejarse de los verosímiles 'clásicos'. (RC 38)

Nótese, por un lado, que en vez de situarnos en lo *extraordinario* del conflicto dramático, estamos ubicados en lo *habitual*. Por otro lado, es claro que Tassara repite aquí su idea, ya expresada arriba, de que hay un desplazamiento de los personajes al entorno, lo cual implica que la escenificación, el "entorno", adquiere mayor importancia que en la dramaturgia tradicional. Pero, en realidad, el entorno, colmado con los objetos en sí mismos y con una acción que no es actuación propiamente dicha, es lo que Bazin llama el "espacio en su continuidad", y el espacio en su continuidad fotográfica no es otra cosa que las *apariencias*, la *exterioridad*. Las apariencias, la exterioridad, adquieren un grado de importancia tal que ya no está claro en realidad que sigan sirviendo, como lo desea Tassara, para "saber algo de los personajes". Los personajes en tanto personajes dramáticos son *interioridad* en su conflictividad y nada más – en el caso, por ejemplo, de Hamlet, o de Agamenón, no importa para nada su

---

más indicativa de lo que está ocurriendo con esos tipos de narrativas que la distinción entre proléptico y analéptico. Esta distinción con base temporal, futuro y pasado, me fue sugerida, sin embargo, por la insistencia de Bazin en las historias que lo son solamente de manera retrospectiva – analépticamente – a diferencia de las que lo son en una progresión lógica – prolépticamente –.

aspecto ni, tampoco, su entorno[29] –. Pero si hay un desplazamiento de los personajes a la pura apariencia, Bazin podría muy bien interpretar la situación diciendo que se trata de un realismo centrado en las apariencias mismas y no en la verosimilitud de una trama dramática – lo que Tassara llama "verosímil clásico" –. Inmediatamente Tassara subraya el hecho de que la "economía del 'cine clásico'" (RC 39) está orientada "a resaltar los elementos dramáticos más importantes para acceder a la *finalidad de la historia*" (RC 39). Queda claro, entonces, que el desplazamiento del punto de vista de lo dramático al entorno con sus objetos y a meras acciones que no son actuaciones, es algo que no tiene que ver con el paradigma clásico de estar al servicio de la finalidad de una historia – para su "apuntalamiento" –. Entonces, es posible proponer que estamos ante un cine al que realmente no le interesa una historia, un cine que, por tanto, en realidad no contiene ninguna dramaturgia sino que es, realmente, desdramatizado, sin más. Pero veamos cómo interpreta Tassara la situación:

> Es fácil encontrar aquí rasgos del objetivismo literario: el mismo distanciamiento frente al *psicologismo* y el mismo tipo de enunciación: una *visión externa* de los conflictos y de los personajes que los viven sujeta a una interpretación que ya no se busca *inequívoca*, sino que por el contrario se asienta en la *ambigüedad* como propuesta esencial. (RC 39)[30]

La ausencia de un verdadero drama, el que tengamos una "visión externa de los conflictos", es decir, el hecho de que en realidad no tengamos ninguna verdadera comprensión de ningún pretendido conflicto, es interpretado por Tassara en el sentido de la "ambigüedad como propuesta esencial" de esto que ella ha llamado "nueva forma de dramaturgia". La noción de una "visión externa de los conflictos" implica, precisamente, que "(…) el espacio de la afectividad se encuentra ligado a una

[29] De ahí el conocido fenómeno de que el mismo drama, es decir, el mismo conflicto interno, pueda ser escenificado en los ambientes más diversos. En la historia del cine son bien conocidas las transposiciones de dramas clásicos a ambientes exóticos, por ejemplo asiáticos. Por lo demás, es justamente este fenómeno el que está en la conocida observación de Goethe recogida por su secretario Eckermann de que a pesar de las diferencias culturales la *literatura universal* es única: trata los mismos conflictos psicológicos.

[30] Es claro que lo que Tassara llama repetidamente psicologismo en el cine corresponde exactamente a lo que como vimos arriba Bazin llama el "cine dramático", que "(…) que toma sus mecanismos intrínsecos del teatro."

inaccesibilidad y una *ambigüedad* originales, [implica que ahora es] un lugar de icognoscibilidad (...)" (RC 39). En otras palabras, la ausencia de drama es calificada como "ambigüedad (…) esencial" (RC 39); es decir, tal "visión externa" corresponde en realidad a una total inaccesibilidad a un supuesto conflicto, y corresponde a lo que la misma Tassara llama el "*descentramiento* del personaje como ente psicológico" (RC 38).

Por otra parte, eso que Tassara califica como "ambigüedad esencial" y que es el correlato de la ausencia de drama, es, como veremos, muy parecido a lo que encuentra Bazin, pero sin sostener la noción de una "dramaturgia más sutil" sino, simplemente, reconociendo que la historia en tanto drama ha sido eliminada.

Por lo pronto resulta interesante subrayar la expresión de Tassara "descentramiento del personaje como ente psicológico", la cual es realmente significativa porque, en realidad, se trata de la eliminación del personaje clásico, es decir, del personaje dramático y que, evidentemente, es lo que Bazin llama la "desaparición del actor" – que implica filmes "sin acción" en el sentido de actuación – .[31]

Por su parte, Bazin, considerando películas desdramatizadas, en las que el "episodio" de una trama es substituido por el mero "incidente", nos dice que en estas condiciones "[l]os eventos no necesariamente son *signos* de alguna cosa, (…) poseen todos su propio peso, su propia singularidad, esa *ambigüedad* que caracteriza a cualquier hecho." (WC2 52) Aquí no podemos desarrollar el problema pero cuando Bazin habla de "incidentes" mostrados en la pantalla por las películas que él examina insiste en que se trata de eventos completos, no de fragmentos de evento, de tal manera que esos incidentes resultan fragmentos de la *realidad* concreta y no parte de una *trama* y, nos dice en general, "[u]n fragmento de la realidad concreta [es] en él mismo múltiple y pleno de ambigüedad y su significado surge *solo retrospectivamente* (…). Indudablemente, el director escoge esos 'hechos' cuidadosamente al tiempo que respeta su *integridad fáctica*." (WC2 37) La técnica fílmica consistente en utilizar incidentes como hechos presentados sobre el celuloide en su integridad proviene,

[31] Por supuesto, esto es lo que en el programa narratológico estricto lleva a la noción de "actante", el cual puede ser una simple cosa, es decir, algo que en principio no tiene carácter psicológico alguno pero que si en embargo se considera como una especie de personaje en el sentido más amplio posible por ser, por ejemplo, central en alguna narración.

justamente, de que el hecho, el incidente, interesa por sí mismo, en términos absolutos, es decir, no de manera relativa, es decir, no como *signo* de algo por venir o pasado en la secuencia de una verdadera trama dramática.

Refiriéndose a Visconti, Bazin nos dice que este "(…) no recurre a los efectos que uno puede producir por la yuxtaposición de imágenes. Cada imagen contiene un significado *por sí misma* y lo expresa de manera completa." (WC2 42) Así, "Visconti parece haber querido, en cierto sentido sistemático, basar la construcción de su imagen en el evento mismo. Si un pescador enrolla un cigarrillo, no nos ahorra nada: vemos la operación completa; no resulta reducida a su significado *dramático* o simbólico, que es lo usual en el montaje." (WC2 43) En otras palabras el evento es un mero *incidente* porque se muestra por él mismo y no por tener significado como *episodio*, es decir, como parte de la causalidad de una trama dramática. El incidente tiene un valor absoluto y no uno dramático, en otras palabras, su valor no aparece *apenas* en relación con otros elementos en una cadena casual que expresa la interioridad de un personaje.

Es, precisamente, el valor absoluto del evento lo que lo hace incidente y no episodio; y en este su ser un absoluto, el evento se convierte en algo totalmente ambiguo. Si uno se pregunta qué significa en la película de Antonioni *El eclipse* el incidente de que las dos mujeres busquen al perro, o el incidente de que la protagonista observe las varillas de construcción, uno tiene que contestar que no significa nada realmente más que ser un fragmento de realidad mostrado en el celuloide: la realidad, la realidad en sí, no como parte de una trama dramática, es así, en tanto realidad simplemente es, y no está ahí para nada; como dice Bazin, "no necesariamente es signo de alguna cosa" (cfr. WC2 52). Se trata, en verdad, de lo que el mismo Bazin llama la "ambigüedad ontológica de la realidad" (WC2 67). Recordando la descripción inicial que Tassara hace de la película *El eclipse*, resulta claro que para lo descrito por ella vale exactamente la definición que da Bazin de dicha "ambigüedad ontológica": "Ningún gesto, ningún incidente, ni siquiera un objeto singular en la película posee un significado dado previamente (…)" (WC2 67), es decir, en este caso, que dependa de una trama dramática.[32]

[32] Cabe señalar aquí que el concepto de la "ambigüedad ontológica de la realidad" le valió a Bazin una feroz persecución ideológica por parte de los comunistas. Aquí no podemos desarrollar el asunto pero

En resumidas cuentas, Metz, Tassara y Bazin señalan ciertos filmes que se apartan radicalmente de la "narrativa clásica" o del "cine dramático" presentando los "significados difusos" de la vida cotidiana, la "ambigüedad de la realidad". Sin embargo, Bazin reconoce este fenómeno como la renuncia al drama, como una verdadera destramatización cinematográfica, mientras que, contra toda evidencia, Metz y siguiéndolo a él Tassara, encuentran una "dramaturgia más sutil". En nuestra opinión esto último no es más que forzar los conceptos. En particular, en las películas que examina Tassara no hay una historia en el sentido tradicional, aunque, como dice Bazin, retrospectivamente, podamos recapitular la secuencia de incidentes como "narrativa" porque son incidentes que involucran a las mismas personas en una sucesión temporal y espacial interconexa.

Según vimos, Metz parece aferrarse al concepto de drama, de dramaturgia, porque nos dice que sin drama no hay diégesis y que sin diégesis no hay película.[33] Pero aquí hay un importante error subyacente. Aceptando – sin conceder – que se necesite diégesis para que haya película,[34] de eso no se sigue que para que haya diégesis se necesite drama. Lo único que se necesita es que haya personajes y una conexión espacial y temporal entre los eventos en los que están inmiscuidos; si esto es así, entonces tenemos diégesis – el "mundo" en el que ocurre una serie de eventos interconexos –, a pesar de que no tengamos drama. En otras palabras, toda cadena de incidentes ocurridos a los mismos personajes en un espacio y una temporalidad definidos y conexos genera una diégesis – y una narrativa o historia en sentido amplio

---

vale la pena señalarlo. Para los comunistas la realidad tiene una tendencia última inmanente, a saber, la de llegar al comunismo como sociedad sin clases sociales; entonces, es en relación con esa tendencia que se juzga a cada momento de la realidad y es con relación a ese fin o sentido último que todo en la realidad es o bien progresista, revolucionario, o bien retrograda, reaccionario. Con ello los comunistas tienen un baremo moral para juzgar a los eventos de la realidad. Por el contrario Bazin sostiene que la realidad es inmanencia pura, que la realidad no tiene ninguna tendencia inscrita y que, por tanto, ningún evento es en sí mismo ni malo ni bueno, es simplemente ambiguo (cfr. WC2 64) Así, podemos decir, matar no es ni malo ni bueno, se convierte en bueno y malo apenas desde un conjunto de categorías morales, pero esas categorías no se encuentran en la realidad. La moral, toda moral, no es algo inmanente a la realidad sino algo meramente transcendente respecto de la misma (cfr. WC2 64), algo aportado a la realidad desde afuera de ella.

[33] Véase: "Sin 'drama' no hay ficción, no hay diégesis y, por tanto, no hay película." (EC 193) La cita completa se encuentra arriba. Nótese además que Metz confunde la "ficción" – en este caso la ilusión cinematográfica – con el drama.

[34] Esto solamente es válido si se restringe el concepto de cine al de cine narrativo.

– pero no necesariamente un drama.[35] El error de Metz – y que Tassara comparte con él – es hacer equivaler diégesis, historia o narrativa en un sentido muy amplio, a drama. De ahí que contra la evidencia más palmaría sostengan que en ciertas películas no hay desdramatización sino una "dramaturgia más sutil" o una "nueva forma de dramaturgia". Lo forzado de la situación de hablar de una dramaturgia sin drama salta a la vista.

§11. Conclusión. Lacan y la ambigüedad del "cine moderno"

Resulta llamativo todavía el que la idea de la *ambigüedad* propia de una "historia" no dramática, de una *mera sucesión de incidentes* ocurridos a los mismos personajes, Tassara la trate de teorizar desde Lacan. Dado el marco teórico narratológico de Tassara, ella se refiere a la película como "sintagma fílmico", el cual, en los ejemplos por ella discutidos carece justamente de toda verdadera lógica dramática y, siendo evidente esta falta de lógica dramática, Tassara trata de interpretar dicho "sintagma" en términos del desplazamiento freudiano según lo reformula Lacan. El aspecto lacaniano es, justamente, que la edición de los filmes – la construcción del "sintagma fílmico" a partir del "lenguaje" cinematográfico – que ocupan a Tassara no sigue ninguna lógica dramática, no se construye ningún sentido de drama verdadero. Recuérdese que en términos de la teoría psicoanalítica freudiana los desplazamientos son operaciones del "nivel primario" es decir, de aquel nivel psíquico en el que domina el principio de placer y, por tanto, la lógica está ausente. En otras palabras, si el "sintagma fílmico" carece de sentido causal verdadero, si es, como la autora dice, "ambiguo", entonces la solución para poder seguir hablando de que el "sintagma fílmico" crea sentido – que es lo que se supone que hacen los sintagmas en tanto composición de partes, en este caso de tomas – como ocurre en el lenguaje, es declarar que este sentido en realidad no es lógico: es ambiguo, indefinido. Pero tal vez

[35] En un partido de fútbol se da la mismidad de ciertas entidades que son los jugadores, se da la continuidad espacial y temporal – todo ocurre en un lapso definido de tiempo continuo y en el mismo terreno – y, sin embargo, no hay trama, es decir, no hay una historia, aunque, nuevamente, de manera retrospectiva, sea posible contar todos los incidentes como una "historia". Esto es posible por la mismidad de los personajes y por la conexión espacio temporal de los eventos, pero lo que está ausente es, precisamente, la estructura causal dramática. Por eso, cuando vemos una película narrativa nos interesa verla desde el principio pero cuando vemos un partido de fútbol podemos empezar dónde sea y entendemos todo lo que sigue – aunque en ciertos casos, más bien raros, sea más emocionante ver el partido desde el principio –.

lo más importante en tanto movimiento teórico que le interesa a Tassara, es el momento lacaniano en la interpretación del desplazamiento: el desplazamiento es para Lacan, según vimos, una metonimia, es decir, una operación lingüística, con ello queda a salvo el concepto de sintagma fílmico sin sentido definido o con sentido ambiguo. Y con esto se cierra el círculo teórico, se tienen dos movimientos teóricos realizados *ad hoc* para poder seguir hablando de narrativa cinematográfica a pesar de que las películas en realidad no presentan ningún drama. Cerciorémonos de esto.

El primer movimiento teórico consiste en que si el sentido del la secuencia no es claro, si o resulta ningún drama, si no hay narrativa real en el sentido de un desarrollo causal a partir del interior de los personajes, entonces se declara (Tassara) que el sentido es ambiguo, que es un "desplazamiento" en términos de la tradición psicoanalítica. Con ello tenemos la extraña entidad consistente en una narrativa sin lógica. En términos freudianos podríamos decir que el drama en sentido estricto, la "narrativa clásica", tiene una lógica causal y, por tanto, sigue el "principio de realidad"; por el contrario, la "dramaturgia más sutil" que creen encontrar tanto Metz como Tassara, por ser ambigua, es decir, por carecer de lógica dramática, sería un "desplazamiento", es decir, acontecería según el "principio de placer" freudiano. En otras palabras, al encontrar formas de "narrativa" cinematográfica que se apartan de la "narrativa clásica" en la cual la secuencia de los planos fílmicos tiene un sentido perfectamente definido, Tassara concluye que nos encontramos con un tipo de cine que utiliza la operación del "desplazamiento" psicológico, la cual, consabidamente, está en el nivel primario, es decir, aquel del inconsciente gobernado por el principio del placer.

El segundo movimiento teórico consiste en recurrir a Lacan para poder rescatar a Christian Metz en este contexto. A saber, Metz es el inventor o proponente máximo del análisis cinematográfico en términos protolingüísticos según el concepto de "sintagma" como creación de sentido de manera análoga a como ocurre en el lenguaje, y si bien Tassara ya tiene la noción de desplazamiento freudiana para hablarnos de un "sintagma" carente de lógica, el desplazamiento freudiano es prelingüístico. Es decir, Freud es una ayuda insuficiente porque si bien con recurso al concepto de "desplazamiento" podemos construir la extraña entidad de una "narrativa" que carece de lógica, de una narrativa ambigua, con el "desplazamiento"

estamos, simplemente, fuera de lenguaje y, por tanto, la noción de sintagma no tiene aplicabilidad en tal contexto. La teoría narratológica del cine caería hecha pedazos. Obviamente, aquí es donde Lacan se convierte en la figura salvadora: la aproximación lacaniana al desplazamiento como una operación lingüística, de hecho, como la matriz de lo que es la metonimia, le permite a Tassara recuperar el concepto tan caro a la narratología de "sintagma fílmico"; en particular, le permite recuperar el marco general ofrecido por Metz quien justamente se aproxima al fenómeno del montaje utilizando, además de la noción de lingüística de sintagma, las nociones retóricas de metáfora y metonimia. Con eso queda a salvo como entidad teórica un "lenguaje" cinematográfico que construye un sentido carente de lógica.

Con lo anterior se cierra el círculo de un movimiento teórico en el que películas de las cuales en verdad no se puede decir que sean narrativas justamente por carecer de lógica dramática – recuérdese a Bazin y la "desaparición de la historia" –, resultan de todos modos narrativas al nivel de una ambigüedad propia del inconsciente – del "desplazamiento" – y, además, su ambigüedad queda concebida en términos del sintagma metonímico, de la creación de un "sentido" – extraño porque no es dramático sino ambiguo – cuasi verbal.[36] La ausencia de sentido dramático constatado por la autora no le impide, gracias a los dos movimientos teóricos analizados, declarar que es la metonimia, la operación retórica que funcionaría por contigüidad de significantes sobre el "sintagma fílmico", la que crea el sentido ambiguo que ella cree constatar en los filmes que analiza.

Finalmente, tendríamos la retoma de "lo figural" como el planteamiento de Tassara para explicar el "cine moderno". Por un lado, la ambigüedad del "sintagma fílmico" propia del "cine moderno" tiene como causa la "elipsis" del drama mismo, el drama con su sentido unívoco a partir de la lógica causal de una verdadera trama es suprimido – aunque Tassara ve esto como una "una nueva forma de dramaturgia" –, sin embargo, la ambigüedad resultante no atentaría, según Tassara, contra la idea de la figura retórica porque el "sentido difuso" del "cine moderno" estaría creado por la "metonimia" consistente en la edición, en el simple hecho de yuxtaponer imágenes –

[36] A esto, a lo cuasi verbal fílmico, corresponder la creación de un sentido que va más allá de la mera capacidad icónica y e imitativa del medio cinematográfico y que es tan caro a Tassara, según vimos al inicio del examen de su texto.

que involucren a los mismos personajes –, aunque en realidad no exista ninguna historia propiamente dicha. La elipsis y la metonimia serían así, las figuras que explicarían en su esencia el "cine moderno" en tanto "sintagma" que crea sentido más allá de lo meramente icónico e imitativo, es decir, de la capacidad de representación visual del medio cinematográfico.

Por otra parte, en este contexto las nociones de metonimia y de montaje – "sintagma fílmico" – encuentran una extraña sintonía, mejor dicho, se convierten en *equivalentes*. Metz señala que "[u]n tema recurrente en la discusiones semiológicas es la creencia de que la edición fílmica es un procedimiento típicamente metonímico." (PC 183) A lo que inmediatamente agrega de manera crítica que

> (…) sin embargo, mientras que algunos tipos de edición, dependiendo del contenido de las imágenes editadas, realmente son metonímicos (…), el principio básico de la edición (de toda edición) reside en una operación la cual es totalmente sintagmática, no metonímica, ya que consiste en yuxtaponer y combinar elementos *en el discurso* – en la cadena fílmica – sin que esos motivos [los contenidos de las imágenes] tengan necesariamente alguna conexión metonímica como referentes, es decir, en la 'realidad' o en la realidad imaginaria que constituye la diégesis. (PC 183)[37]

En otras palabras, la contiguidad de los planos en la secuencia – en el montaje – no implica ninguna contigüidad o relación metonímica de sus contenidos. Sin embargo, la idea de Tassara es (a) que los planos de las películas sin trama dramática que ella analiza generan en su yuxtaposición, es decir, en la secuencia fílmica, un sentido ambiguo, y (b) que este sentido debe ser entendido como generado por un funcionamiento metonímico de dicha secuencia.

Si no se quiere caer bajo la crítica de Metz a la idea de que la edición como mera operación sintagmática es ya de por sí una operación metonímica, la única solución es, realmente, recurrir a Lacan. En efecto, el que Lacan considere los desplazamientos como *metonimias* tiene sentido únicamente si se parte de que los dos o más términos de un desplazamiento – es decir, los contenidos de dos o más representaciones mentales – tienen una conexión "real" en el inconsciente de del

[37] Las cursivas en esta cita son de Metz, por ello, para evitar ambigüedades, nosotros hemos recurrido a los subrayados para enfatizar partes de la cita.

espectador. El mecanismo tendría que consistir en que dos o más tomas contiguas evocan una conexión de sus referentes o contenidos *en la mente* del observador con *otra* representación *no mostrada* en el film, puramente privada del observador. Solamente de esta manera estaríamos autorizados a decir que el "sintagma fílmico" constituido por esa tomas funciona metonímicamente. El peligro, sin embargo, que conlleva tal solución consiste en llevar a la conclusión de que prácticamente toda edición fílmica carente de lógica dramática es una metonimia gracias a las conexiones subjetivas en la mente del observador y no por conexiones en la realidad diegética – por conexiones propias de una trama –. Con esto se tendría una nueva versión, digamos "subjetivista", de la posición que criticada por Metz. Es decir, *por la puerta de la evocación subjetiva habríamos recaído en la noción de que la edición es esencialmente un procedimiento metonímico*. En otras palabras, habríamos encontrado todo un filón de filmes – los "modernos" – en los que montaje y metonimia coincidirían sin más, ambos generando un sentido que está más allá del contenido de las tomas, sentido que, en este caso sería "ambiguo" y se obtendría no por la operación de la lógica dramática y de los contenidos miméticos de las imágenes, ambos accesibles de manera univoca para todo el público, sino por desplazamientos idiosincrásicos propios del inconsciente de cada observador.[38] Nótese que el resultado es que Tassara movilizó a Lacan contra Metz para acabar encontrando un montaje – es decir una operación meramente sintagmática – que en sí mismo sería también una operación metonímica.

Por nuestra parte vemos el intento de Tassara de explicar el "cine moderno" o, para emplear la idea de Bazin, el cine no dramático, a través de Lacan y de las figuras retóricas, como un ejercicio interesante e instructivo pero con magros resultados, especialmente si se le compara con los resultados de Bazin. Sin necesidad de utilizar el instrumentario narratológico con su referencia básica al "lenguaje cinematográfico" y al "sintagma fílmico", sin necesidad de remitir a la tradición retórica de las figuras lingüísticas en su apropiación jakobsoniana y sin necesidad de remitir, tampoco, ni al desplazamiento freudiano ni a su reformulación lacaniana, Bazin llega a resultados más

[38] El "descentramiento del personaje como ente psicológico" sería equivalente, entonces, al centramiento en la subjetividad del espectador. El cine "moderno" sería entonces algo así como una versión potenciada de las manchas de Rohrshach.

claros: lo que Tassara llama "cine moderno" es un cine con una narrativa no dramática, la evidencia de lo cual es negada por Tassara, quien siguiendo a Metz propone la extraña idea de una "dramaturgia más sutil", la cual se daría, y he aquí lo absurdo de la idea, precisamente sin drama alguno. El resultado más importante de nuestra discusión crítica del trabajo de Tassara es la clarificación de la diferencia entre la estructura de la narrativa del cine dramático y la del "cine moderno" al margen de la idea tanto de las figuras como del desplazamiento. En otras palabras, el cambio ocurrido en la estructura narrativa en el paso del montaje invisible al "cine moderno" puede comprenderse plenamente a partir del concepto básico tradicional de drama sin referencia alguna ni a la narratología original, puramente formalista (el primer Metz), ni a su derivación psicoanalítica y retórica (el segundo Metz).

Adicionalmente, nos parece insatisfactoria la equivalencia de facto entre metonimia y montaje a la que conducen las tesis de Tassara en el caso del "cine moderno".

Bibliografía

WC1 = BAZIN, André. *What is cinema? Vol. 1*. California, University of California Press, 2005.

WC2 = BAZIN, André. *What is cinema? Vol. 2.* California, University of California Press, 2005.

EC = METZ, Christian. *Film language. A semiotics of the cinema*. Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

PC = METZ, Christian. *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. London, McMillan Press, 1983.

RC = TASSARA, Mabel. "Figuras del desplazamiento en el cine". En: *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, 2011, pp. 23-44.